



Germanica

41 | 2007

Le livret d'opéra en langue allemande au XX^e siècle :
ruptures et reprises

L'Autre côté de Bruno Mantovani: l'opéra, lieu de synthèse

Die andere Seite von Bruno Mantovani : Die Oper als Oper der Synthese.

Christian Merlin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/491>

DOI : 10.4000/germanica.491

ISSN : 2107-0784

Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 171-181

ISBN : 978-2-913857-20-9

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Christian Merlin, « *L'Autre côté* de Bruno Mantovani: l'opéra, lieu de synthèse », *Germanica* [En ligne],
41 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/491> ; DOI : 10.4000/germanica.491

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

L'Autre côté de Bruno Mantovani: l'opéra, lieu de synthèse

Die andere Seite von Bruno Mantovani : Die Oper als Oper der Synthese.

Christian Merlin

- ¹ Né en 1974, Bruno Mantovani est l'un des plus brillants compositeurs de la nouvelle génération. Il avait à peine vingt-cinq ans lorsque le public a découvert ses œuvres au langage très personnel, d'une capacité de renouvellement infinie, à la fois ludique et profondément expressif, et pourtant sans la moindre concession à la séduction immédiate ou à la consonance rassurante. Au Conservatoire de Paris, ce natif de Perpignan est certes l'élève en composition de Guy Reibel, mais il suit aussi les classes d'orchestration, d'analyse, d'esthétique et d'histoire de la musique. Venu de l'improvisation, il apprend à discipliner son talent jaillissant, que ce soit auprès du compositeur Christophe Maudot ou en suivant les cours de l'Abbaye de Royaumont, notamment auprès de Brian Ferneyhough et Michael Jarrell. Et surtout, il accompagne son épanouissement musical d'un socle musicologique et universitaire (maîtrise de l'Université de Rouen) solide, la création s'accompagnant chez lui d'une passion pour le savoir et la recherche sous toutes ses formes. D'une culture universelle et éclectique, il absorbe toutes les musiques, tous les savoirs, non par volonté d'érudition encyclopédique, mais avec une sorte de gourmandise sensuelle, et surtout pour en faire son miel en tant que créateur. Ce qui confère à sa musique un mélange subtil et savant de spontanéité sans amarres et de fort ancrage dans une histoire. Au début des années 2000, il avait déjà produit dans tous les genres : musique instrumentale (*Quatre études pour piano*, 2003), musique de chambre (trio à cordes *You are connected*, 2001), musique d'ensemble (*Sette Chiese*, 2002), musique concertante (*Troisième round*, pour saxophone et ensemble, 2001), musique pour grand orchestre (*Six pièces pour orchestre*, 2006), musique vocale (*La Morte meditata*, 2000). Ses œuvres sont jouées du Carnegie Hall de New York au Concertgebouw d'Amsterdam, par les interprètes les plus prestigieux : Pierre Boulez crée sa pièce *Streets* en 2007. Ne manquait plus que l'opéra à cette palette déjà si complète et à cette production prolifique, pour ne pas dire pléthorique, voire frénétique.

- 2 C'est lors de son séjour comme pensionnaire à la Villa Médicis de Rome, en 2004, que Mantovani s'attelle à la tâche : travail long, inhabituel pour ce compositeur à la plume rapide, un an d'écriture continue pour deux heures et demie de musique. Quand on analyse sa musique, on n'est pas surpris que Mantovani se soit intéressé au genre. Même ses pièces instrumentales, en effet, semblent susciter un théâtre imaginaire, une dramaturgie des conflits qui le prédisposait probablement à l'opéra. Une écriture que la musicologue Corinne Schneider n'hésite pas à nommer dialectique :

Par delà le genre, cette disposition dialectique est une des composantes essentielles de son discours : « tutti/soliste », « tonalité/sérialisme », « système tempéré/utilisation de micro-intervalles », « ligne/motif », « masse/point », « notes répétées/notes tenues », « horizontalité/verticalité », autant de couples contraires qui sont le plus souvent ménagés en strates elles-mêmes impliquées dans un jeu conflictuel en deux dimensions, dans l'espace et dans le temps¹.

- 3 De son propre aveu, Bruno Mantovani avait déjà plusieurs fois refusé la proposition de composer un opéra, « non par manque de goût, mais par peur du genre »². Un genre ancien, où le compositeur considère que tout a été fixé très tôt :

D'*Idoménée* à *La Flûte enchantée*, Mozart offre à peu près toutes les figures possibles du rapport à la dramaturgie : d'abord l'illustration, puis la psychologie, puis le mythe (avec *Don Giovanni*), puis un opéra presque contemplatif, opéra de couleurs et de sonorités (*Così fan tutte*), pour finir avec un conte universel porteur d'une morale (*La Flûte*). Il n'y aura rien de nouveau par la suite : Wagner s'empare du mythe, Strauss excelle dans l'illustration et la psychologie, Berg fera une synthèse de tout cela³.

- 4 D'abord soucieux d'éviter la confrontation avec une telle histoire du genre, Mantovani envisage des détours par le théâtre musical ou le théâtre de l'absurde, avant de finalement décider de se confronter directement au genre opéra. C'est Nicholas Snowman, directeur de l'Opéra national du Rhin à Strasbourg, qui lui passe commande de son premier opéra : Strasbourg où le Festival Musica lui avait déjà consacré un portrait en 2001, avant de s'associer à la création de l'opéra le 23 septembre 2006. Et c'est Hervé Boutry, administrateur de l'Ensemble Intercontemporain, qui le met en contact avec celui qui deviendra son librettiste, François Regnault. Ce dernier, universitaire qui fut maître de conférences au département de psychanalyse de Paris VIII, également connu comme écrivain et traducteur, avait aussi une longue expérience du théâtre et de l'opéra : longtemps dramaturge attitré de Patrice Chéreau, il collabora avec le metteur en scène à des productions comme le *Ring* de Wagner à Bayreuth, les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach à l'Opéra de Paris, ou encore la *Dispute* de Marivaux et *Peer Gynt* d'Ibsen aux Amandiers de Nanterre, avant d'être lui-même co-directeur du Théâtre de la Commune à Aubervilliers. Avant son travail avec Bruno Mantovani, il avait déjà écrit un livret pour le compositeur Georges Aperghis (*Je vous dis que je suis mort*).

- 5 La rencontre entre les deux hommes est fructueuse :

Nous nous sommes vus ensuite à plusieurs reprises, et je n'eus pas de mal à m'entendre avec ce compositeur moderne, dont les œuvres que j'ai écoutées de lui me plaisent, qui connaît comme pas un – et de l'intérieur – toute l'histoire de l'opéra et qui, en outre, comptait bien éviter quelques-uns des écueils sur lesquels nous tombions d'accord que l'opéra parfois s'échoue : sans mépris pour qui que ce soit, mais sans fausse modestie non plus⁴.

- 6 Bruno Mantovani nous a confirmé que la complicité avec Regnault s'est d'abord construite sur les « non-envies », avant même les envies.

Je savais ce que je ne voulais pas faire : je ne voulais pas d'opéra conceptuel, je ne voulais pas non plus d'opéra comique. Je voulais assumer le grand opéra, avec des chœurs, tout en sachant que depuis Meyerbeer, la présence de la collectivité sur la scène d'opéra implique une signification politique, que j'étais prêt à revendiquer. Je voulais une esthétique proche de l'expressionnisme allemand : autrement dit Lulu, pas Pelléas. Je voulais du fantastique, mais sans ses écueils : la science-fiction ne passe pas sur scène car elle est liée à la description. Et je ne voulais pas de sujet d'actualité⁵.

- 7 Enfin, Mantovani excluait l'idée d'une mise en abyme du genre opéra lui-même :

Avec ce roman, il y avait tout pour faire un opéra sur l'opéra, un pastiche nostalgique et je voulais impérieusement l'éviter. C'était le danger maximal car tout le roman de Kubin s'y prête. Je ne voulais ni le madrigalisme qui n'est pas du tout mon affaire, ni l'aspect trop rhapsodique – nous avons resserré le tout –, ni le détournement⁶.

- 8 À la recherche d'un sujet, Regnault proposa plusieurs livres à Mantovani, lui-même grand lecteur. Plusieurs pistes furent envisagées mais vite ou aussitôt abandonnées, comme William Faulkner. Se rejoignant sur leur refus du recours à un mythe ancien, les deux auteurs étaient à la recherche d'un sujet susceptible de devenir un mythe moderne. Regnault était convaincu que cela ne pouvait passer que par un grand texte :

Les Soldats de Zimmermann, par exemple, parviennent à une telle portée esthétique et politique parce qu'il est passé par une pièce de Lenz, qui raconte des événements du XVIII^e siècle. Helmut Lachenmann est parvenu à une œuvre poignante et d'une extrême beauté avec sa *Petite marchande d'allumettes* pour parler du gauchisme, à partir d'un écrit de Gudrun Ensslin, parce qu'il est passé par un conte d'Andersen et par des textes de Léonard de Vinci⁷.

- 9 C'est alors que François Regnault se souvient d'avoir été impressionné par la lecture de *L'Autre côté*⁸, le roman d'Alfred Kubin, dans lequel il croit déceler tout ce que Mantovani et lui recherchaient : une atmosphère d'inquiétante étrangeté, la réunion d'éléments fantastiques et expressionnistes, une allégorie politique dont l'interprétation reste ouverte.

- 10 Toute sa vie, Alfred Kubin hésita entre sa vocation d'écrivain et son activité de peintre. Selon Roland Recht⁹, la chronologie de ses œuvres se divise en deux périodes distinctes. La première, qui s'étend jusqu'en 1904, est celle de ses dessins les plus oniriques, fantastiques, angoissants. C'est l'époque où il tente de se suicider sur la tombe de sa mère et où il est interné pendant trois mois en raison d'une dépression nerveuse paroxystique, deux crises psychologiques insurmontables. La seconde est celle qui couvre les cinquante autres années de sa vie, à partir de 1909. Or, son roman *L'Autre côté* prend précisément place entre ces deux périodes, comme un tournant dans une évolution spirituelle. Un tournant dans sa recherche d'un style, littéraire comme pictural, qui se fasse le traducteur fidèle de toutes les oscillations de la psyché humaine :

je cherchais immédiatement de nouvelles formes, selon des rythmes secrets qui étaient parvenus à ma conscience ; elles se tordaient, s'enchevêtraient et éclataient l'une contre l'autre... Je renonçais à tout sauf au trait et développait un étrange système de lignes. Tel un instrument astronomique très sensible, un style fragmentaire, davantage écrit que dessiné, exprimait les moindres vibrations de mon état d'âme. J'appelais ce procédé : une psychographie.

- 11 Ainsi s'exprime le narrateur de *L'Autre côté*, lui-même dessinateur, et dans lequel il est tentant de voir le porte-parole de Kubin. Non que ses œuvres de la première période ne soient pas déjà des reflets de la psyché : mais c'étaient des expressions immédiates de ses hantises et obsessions, pleines de créatures monstrueuses et difformes, traduction d'un

monde marqué par la maladie et la décrépitude. Après cette phase expressionniste marquée par le symbolisme d'Odilon Redon, Kubin cherche à canaliser et domestiquer cette inspiration névrotique à travers une formalisation et une stylisation de ces images de cauchemar. Le passage à l'écriture romanesque dans *L'Autre côté* correspond à cette tentative de formaliser les psychoses de l'homme par le travail de l'artiste.

- 12 Le personnage principal, qui est aussi le narrateur, reçoit au début du roman la visite d'un messager envoyé par un ancien ami d'enfance, Claus Patera. Ce dernier, richissime, a fondé dans la lointaine Asie l'Empire du rêve, et il invite le narrateur, dessinateur de profession, à venir s'y installer avec son épouse. Après avoir hésité, le couple fait le long voyage jusqu'à Perle, capitale de l'Empire. La première partie du roman est consacrée à la visite de l'émissaire et au voyage. La deuxième est consacrée à la découverte de l'Empire et de sa capitale : une ville terne et triste, où les habitants portent des habits sinistres et démodés, et où architecture et mobilier semblent empruntés à tous les styles de la vieille Europe. Le soleil n'y brille jamais, la ville est entourée de marécages dont les miasmes suintent. Le narrateur est engagé comme dessinateur au journal de Perle, mais ne parvient jamais à rencontrer son ami Patera, retranché dans son palais. Progressivement, des phénomènes étranges se manifestent : les habitants adorent une horloge enchantée où ils entrent pour en ressortir transfigurés, la femme du protagoniste croise dans la rue un homme qui a le visage de Patera. Ils ont l'impression d'être la proie d'un songe ou d'un sortilège : on apprend que Patera règne sur les rêves des habitants. La femme du narrateur dépérit, au point que son époux finit par obtenir une entrevue avec Patera, qui lui apparaît comme un être accablé, au corps informe et surmonté d'une tête énorme mais très belle : malgré les promesses d'aide du maître, l'épouse du dessinateur meurt. La troisième partie traite de la chute de l'Empire du rêve. Les événements les plus insolites se multiplient, les plaies les plus diverses s'abattent sur Perle, tandis qu'un riche Américain dont on attend beaucoup exhorte les habitants à la révolte et se pose en tombeur de Patera, dont il conteste le pouvoir. Les figures gigantesques de l'Américain et d'un Patera devenu statue s'affrontent au cours d'un combat apocalyptique, où leurs corps se mêlent en un monstre unique. L'Américain châtie Patera qui reprend sa forme humaine et retrouve une grande beauté. Triomphant, l'Américain accueille les troupes russes venues délivrer un Empire qui n'est plus que champ de ruines. Le narrateur rentre dans son Autriche natale et y fait un séjour en maison de repos où ses rêves sont contaminés par les visions du déclin et de l'anéantissement de l'Empire du rêve, au point d'en arriver à ne plus souhaiter que la mort. Il est plus que jamais conscient du caractère double de toute chose, et que ce double jeu des contraires (jour et nuit, blanc et noir) se poursuit en chacun de nous. D'où sa conclusion énigmatique, qui résume la figure si difficile à identifier de Pater : « le démiurge est un être hybride ».
- 13 Le roman de Kubin fut écrit avant même ceux de Kafka, qui fit la connaissance de l'auteur et semblait dubitatif devant *L'Autre côté*, tandis qu'Ernst Jünger, qui entretenait une correspondance avec Kubin, en fut durablement marqué. Mais l'imaginaire fantastique de Kubin lui est propre : il se nourrit de sa vision de formes plastiques d'un autre monde, une plasticité qui puise ses racines dans l'art du dessinateur tout en nourrissant la prose romanesque. D'ailleurs, l'auteur contribua à abolir la frontière entre art graphique et écriture littéraire en illustrant lui-même son roman de dessins effrayants et singuliers. Certains commentateurs ont refusé de suivre la piste de l'interprétation historique ou politique de l'ouvrage : la chute de cet Empire protégé par des murailles ne serait pas, comme on peut le supposer dans un roman écrit en 1908, une métaphore de la chute de la

double monarchie austro-hongroise, voire de l'Europe, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, mais plutôt un roman d'initiation. C'est la thèse défendue par Hartmut Kraft, qui fait le parallèle avec le motif de la conquête de l'identité présent également chez Hermann Broch ou Alfred Döblin¹⁰. Le narrateur, en tentant l'aventure que représente le voyage dans l'Empire du rêve, passerait ainsi par des rites de passage. Le vecteur en serait le rêve, qui crée un heurt entre différents niveaux de réalité : « Soustrait aux liens qui le rattachent aux autres, chaque objet acquerrait une nouvelle signification », écrit Kubin, proche en cela de la théorie freudienne du « déplacement » qui s'opère dans le rêve¹¹. François Regnault, en accord avec les attentes politiques de Bruno Mantovani, s'attacha plutôt à voir dans *L'Autre côté* « une cause imaginaire, fabuleuse, invraisemblable, mais qui pouvait fonctionner comme une terrible utopie politique [...] dont l'idéal promis au début se révèle vite une imposture, sans qu'on sache à qui la faute, car on apprendra que le dictateur lui-même, qu'on ne voit presque jamais, n'y croit plus guère, et combine dans sa personne les traits d'une adolescence angélique, d'une sénilité précoce et d'une espèce de déphasage complet avec ce qui se passe dans son Empire¹² ».

- 14 De fait, il est patent qu'il s'agit d'une utopie négative, plus dans l'esprit de H. G. Wells que de Thomas More. Le fait, notamment, qu'il s'agisse d'une ville-musée, constituée de vestiges des cultures anciennes, indique que la modernité est hors de propos à Perle, qui n'emprunte qu'au passé : l'opposé de la cité de l'avenir, faite de formes entièrement nouvelles. En outre, le mélange détonnant des styles et des époques prive l'Empire du rêve de toute homogénéité, une disparate qui accélère sans doute sa déliquescence.

- 15 Le premier souci du librettiste fut d'obtenir la plus grande clarté et simplicité possible dans l'économie générale du texte, afin de laisser à la musique le soin d'exprimer l'implicite et l'opacité du roman.

Je me suis vite dit que ce serait évidemment à la musique de prendre en charge l'imaginaire et le fantastique, et que les indications scéniques du livret, issues toutes du livre, ne seraient là que pour suggérer ce que le compositeur pouvait lire aussi bien que moi dans l'ouvrage. Mais je me suis dit aussi que puisqu'il y aurait des personnages – nous en avons réduit le nombre – et qu'ils parleraient, c'est-à-dire chanteraient, il fallait prendre le plus grand soin qu'avec assez peu de paroles, on puisse suivre exactement l'histoire, la psychologie des personnages principaux (et ici j'utilise à dessein le vocabulaire le plus conventionnel, non pas pour rassurer le réactionnaire et inquiéter l'avant-gardiste, mais parce que chanter des paroles est la matière même de l'opéra), le cours des événements, en même temps que les transformations, métamorphoses, catastrophes et l'apocalypse d'un Empire démoniaque, suscitées sans doute, au-delà de son tyran, par des forces innommables. Si je lui faisais parfois part des représentations musicales ou rythmiques de certaines scènes qu'il avait la gentillesse d'écouter et de transposer dans son art, Bruno Mantovani était en retour plus qu'attentif à la moindre des répliques à mettre en musique, entendant d'une oreille de théâtre ce qui peut se dire, se chanter, se mi-dire, etc.¹³.

- 16 Pour aller dans le sens de cette clarification, Regnault divise l'opéra en deux actes, assortis d'un prologue et d'un épilogue, correspondant à peu de choses près à l'ascension et à la chute de l'Empire du rêve – tout en gardant présent à l'esprit le fait que, chez Kubin, dont le roman comprend davantage de subdivisions même si l'ordonnancement est à peu près similaire, tout l'intérêt est d'éviter ce dualisme en montrant tout ce qui est déjà pourri dans l'Empire avant d'assister à sa décrépitude effective. À cette structure binaire se superpose une constellation de personnages allant aussi par oppositions par deux : l'ancien et le nouveau tyran d'une part (Patera contre l'Américain), le couple formé

du narrateur et de sa femme d'autre part. Au demeurant, il est à noter que François Regnault, là encore par souci de lisibilité et d'identification, choisit délibérément de passer outre à l'ambiguïté narratologique entre l'auteur et le narrateur, en appelant purement et simplement le couple principal « Monsieur et Madame Kubin ». Le théâtre autorise cette licence plus facilement que l'écriture romanesque, où elle serait considérée comme une confusion. Par souci de concentration, les nombreux personnages qui gravitent autour du protagoniste ont été réduits à trois : le coiffeur amateur de philosophie qui sous-loue un appartement au couple, l'éditeur qui fait signer un contrat de dessinateur au narrateur, et le médecin Lampenbogen, qui tentera de soigner Madame Kubin et accompagnera son mari jusqu'à la fin. L'Éditeur est un rôle travesti, chanté par une mezzo soprano, la partie du Médecin est confié à un contre-ténor : selon le compositeur, une manière d'élargir la palette vocale d'un opéra qui, « sinon, aurait été très masculin »¹⁴. Concentration aussi dans le fait d'attribuer plusieurs rôles à un même chanteur : ainsi, le même baryton interprète les personnages de Franz Gautsch, le messenger de Patera, de Teretatian, l'employé qui accueille le couple à son arrivée à l'Empire du rêve, de l'Huissier auprès de qui il faut montrer patte blanche pour accéder aux archives, et de l'Américain Hercule Bell, le rival de Patera. Les autres sont des silhouettes qui se contentent d'une apparition, mais le chœur joue un rôle important : à l'acte I, scène 3, vu comme une collectivité passive qui se plaint de ne jamais voir luire le soleil mais se félicite d'être dans les bonnes grâces de son maître Patera, à l'acte II, scène 2, où le peuple oscille entre léthargie et hystérie, se sentant attaqués par des animaux monstrueux qui semblent annoncer la ruine de l'Empire du rêve, mais dont on ne sait pas précisément s'ils sont réels ou s'il s'agit d'une hallucination collective, avant de se révolter contre Patera et de prendre le parti de l'Américain. Enfin, il a fallu synthétiser les lieux, car leur grand nombre dans le roman aurait imposé d'incessants changements de décor, impossibles sur scène. Le côté très visuel, et même topographique de *L'Autre côté* (au roman est même annexée une carte de Perle), ne fut pas une priorité pour les auteurs, sachant que la dimension spatiale fait partie intégrante de l'écriture musicale même, seule à même de relayer ce qu'il n'est pas possible de montrer par la scénographie. C'est pourquoi les nombreuses didascalies laissées par François Regnault semblent davantage fixer des atmosphères qu'imposer des images. C'est en tout cas le parti qu'a pris le metteur en scène de la création strasbourgeoise, Emmanuel Demarcy-Mota, auteur d'une production fort peu illustrative.

- 17 Le découpage du livret suit assez fidèlement la trame narrative. Bruno Mantovani confie avoir commencé par lire le roman deux fois : la première pour s'en imprégner, la seconde pour la dramaturgie, qui est restée peu ou prou celle du livret de François Regnault. Mantovani tenait avant tout à disposer d'une trajectoire claire. Ne pouvant attendre de disposer du livret complet pour composer, il avait besoin d'un synopsis pour organiser le parcours harmonique de l'œuvre. Un impératif d'organisation musicale qui influa sur l'écriture même de Regnault, familier du théâtre en musique :

Pour la composition d'ensemble, je sais combien l'harmonie, le contrepoint éventuel (il y a un choral !), le rythme, les timbres peuvent, chez un musicien exigeant, s'engendrer, sinon se déduire, à partir de structures simples ou complexes, de sorte que l'écriture, et, donc aussi la perception, consciente ou inconsciente, d'une œuvre ne se fassent pas au seul fil du récit, ni en fonction du seul effet [...]. Aussi n'ai-je pu m'empêcher, même dans ce qui n'est que le livret, de suivre ou de m'imposer des structures, elles, fort simples, dans l'organisation des scènes, de leurs rapports de ressemblance ou de dissemblance, de leurs correspondances thématiques, – contrastes, répétitions, citations, allusions –

d'autant que la fable principale contre la substitution symétrique, jusque dans son affrontement corporel, entre le Maître de l'Empire et l'Américain qui le renverse¹⁵.

18 Cela implique une symétrie évidente dans l'ordonnancement de la pièce : le premier acte est la construction du monde de l'Empire en quatre scènes, le second en est la chute, aussi en quatre scènes. Mais la symétrie n'est qu'apparente, d'une part parce que la mise en place de l'Empire est au fond très brève, les éléments mortifères étant déjà présents dès le début, alors que sa décadence occupe une place beaucoup plus vaste, d'autre part car l'écriture musicale même brise ce bel agencement formel en travaillant sur la transformation du matériau plus que sur sa constance : « si un parcours harmonique est présenté de façon périodique dans le premier acte avec ses formes closes, on le retrouvera dans le second acte mais avec sa périodicité brisée¹⁶ ». Le livret et sa mise en musique relèvent donc de processus inséparables, ce qu'atteste le travail presque en temps réel du compositeur et de l'écrivain : « lorsque François Regnault a fini le premier acte, il ne me manquait que quinze jours pour achever la musique¹⁷ ».

19 Plusieurs personnages et épisodes du roman ont purement et simplement disparu dans le livret, comme la courtisane Melitta qui séduit le narrateur le jour de la mort de sa femme, ou ces mystérieux hommes aux yeux bleus qui peuplent la montagne et semblent incarner la mémoire de la fondation de l'Empire, ou encore une vieille Comtesse qui insulte tout le monde dans toutes les langues. En revanche, l'épouse du narrateur joue un rôle plus important dans l'opéra que dans le roman, accédant du statut de personnage secondaire aux contours un peu flous et au caractère plutôt pâle, à celui de prophétesse dont les mises en garde ajoutent un poids non négligeable au caractère apocalyptique de l'ensemble. Selon Bruno Mantovani, de telles décisions répondent avant tout à des critères musicaux : « Il faut songer au-delà de l'anecdote car chaque petit élément doit trouver une fonction dans la grande forme ». Ainsi, le rôle de Madame Kubin, outre qu'il est le seul rôle féminin de l'ouvrage, permet de créer un pôle opposé à celui de Patera, confié à une basse, et autorise un principe de contraste fondamental pour la dramaturgie de l'opéra.

Madame Kubin, quant à elle, s'incarne dans l'extrême ornemental tandis que Patera qui la terrorise, conserve une ligne disjointe et lente. Vocalement, l'un et l'autre sont dépositaires d'un principe opposé. Théâtralement, ce qui les unit est précisément de ne pas être très actifs mais d'avoir un impact majeur sur les événements. Avec sa vocalité particulière, Madame Kubin acquiert une importance cruciale et une emprise dramatique. Sa fin referme le premier acte¹⁸.

20 Mais si *L'Autre côté* offre de nombreux exemples de resserrement de la source lors du passage au livret, Mantovani affirme que son prochain opéra sera encore plus concentré : « je me réfère toujours à l'exemple de Beethoven, entre la première mouture de son opéra *Léonore* et son remaniement, *Fidelio* : il a coupé des passages sublimes et conservé des choses plus banales, mais qui marchent mieux. Une leçon d'efficacité¹⁹ ». Ce souci explique aussi que *L'Autre côté* ne soit pas l'œuvre la plus novatrice de son auteur : « Je me suis mis en situation de mettre tout ce que je savais faire au service d'une dramaturgie : c'est la raison pour laquelle l'œuvre n'est pas innovante. L'opéra est un lieu de synthèse et non d'innovation²⁰ ».

NOTES

1. Corinne Schneider : *Savoir ne sert à rien, il faut sans cesse réinventer*, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 45.
 2. Propos recueillis par l'auteur.
 3. Entretien de Bruno Mantovani avec Guy Belzane, in : TDC, automne 2006.
 4. François Regnault : *L'Autre côté, un opéra fantastique*, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 18.
 5. Propos recueillis par l'auteur.
 6. *L'Autre rêve*, entretien entre Bruno Mantovani et Frank Madlener, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 30.
 7. François Regnault : *op. cit.*, p. 18.
 8. Alfred Kubin : *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. München, Verlag G. Müller, 1909 (réédition Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1994).
 9. Roland Recht : *L'Homme qui savait dessiner les rêves*, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 50.
 10. Hartmut Kraft : *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Deutscher Ärzte-Verlag, 2005, p. 295.
 11. Alfred Kubin : *op. cit.*, *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, hrsg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1973.
 12. François Regnault : *op. cit.*, p. 19.
 13. *Ibid.*, p. 20.
 14. Propos recueillis par l'auteur.
 15. François Regnault : *op. cit.*, p. 20.
 16. *L'Autre rêve*, entretien entre Bruno Mantovani et Frank Madlener, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 27.
 17. Propos recueillis par l'auteur.
 18. *L'Autre rêve*, entretien entre Bruno Mantovani et Frank Madlener, in : Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg 2006, p. 28.
 19. Propos recueillis par l'auteur.
 20. *Id.*
-

RÉSUMÉS

Créé en 2006 à Strasbourg, *L'Autre côté* est le premier opéra du jeune compositeur français Bruno Mantovani. Le sujet en est emprunté au roman qu'écrivit en 1908 le plasticien Alfred Kubin, compagnon de route des expressionnistes, correspondant de Kafka et Ernst Jünger, correspondant au goût de Mantovani pour l'univers germanique. Cette source fut suggérée au compositeur par le dramaturge et traducteur François Regnault, qui se chargea de le transformer en livret. Le musicien et le librettiste ont délibérément joué le jeu du grand opéra avec chœurs,

marqué par un climat fantastique mais ouvrant des perspectives politiques. La grandeur et décadence de l'Empire du rêve, utopie négative proche de H.G. Wells, réalisée par un illuminé vite dépassé par sa propre création, était à même de fournir à Mantovani et Regnault la dramaturgie musicale escomptée. Il a fallu pour cela condenser et simplifier une action complexe, regrouper plusieurs personnages en un seul ou en supprimer, synthétiser les lieux de l'action pour éviter d'impossibles changements de décor, et laisser la musique traduire tout ce qui reste inexprimé dans le texte. Cette étude relate les différentes étapes de ce travail commun.

Die andere Seite wurde 2006 in Straßburg uraufgeführt. Es ist die erste Oper des jungen französischen Komponisten Bruno Mantovani. Der Stoff entstammt dem 1908 vom Maler Alfred Kubin geschriebenen Roman. Kubin, Weggefährte des Expressionismus, der mit Franz Kafka und Ernst Jünger in Briefwechsel stand, entspricht Mantovanis Zuneigung für deutschsprachige Kultur. Die Idee dieser Quelle verdankt der Komponist dem Dramaturg und Übersetzer François Regnault, dessen Aufgabe es war, den Roman in ein Libretto umzugestalten. Musiker und Librettist haben sich absichtlich für die große Oper mit Chor entschieden, samt fantastischem Ambiente und politischem Hintergrund. Aufstieg und Fall des Traumreiches, jener negativen Utopie à la H. G. Wells, wo ein Schwärmer seine eigene Schöpfung nicht mehr beherrscht, bieten Mantovani und Regnault die erhoffte Musikdramaturgie. Dafür musste die komplexe Handlung verdichtet und vereinfacht werden, mehrere Personen wurden vereinigt oder gestrichen, die Orte der Handlung wurden zusammengefasst, um unmögliche Bildwechsel zu vermeiden, wobei die Musik alles zum Ausdruck bringen musste, was im Text verschwiegen wurde. Der Beitrag nimmt sich vor, die verschiedenen Phasen dieser gemeinsamen Arbeit zu verfolgen.

INDEX

oeuvretraitee L'Autre côté

AUTEURS

CHRISTIAN MERLIN

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3